

# 「パブリック・アート」とは何か。

## CONSIDER／PUBLIC・ART

石黒鏘二  
Shoji Ishiguro

既に、時代を映す「鏡」であり、「証言者」でもある「知の使者」としての役割を演じつつあるという「パブリック・アート」とは。そして、その周辺にある「論議」とは。

### (1) 「パブリック・アート」の現在形

平面・立体を問わず、画廊や美術館といった特定空間に限らず、あらゆる「場」で芸術表出したいというアーティストたちの欲求は、ごく自然のことと言える。

特に近年の都市様相は、それを誘発する仕掛けという要素を肯定的につくり出し、積極的に先導する役割さえ演じてきた。音とか光とか動きとか、そして一過性の行為も含め、それらの場がもつ特性や条件と関係しながら、パブリック・アートも又、そんな時代のさまざまな欲求を背景にしながら、生まれ容認され期待さえされてきたと言える。

もっとも、ドイツのアーティストであるルディガー・ショトルはその経験から「都市空間の中で美術の名に値する作品、妥協やコンセンサスによって歪められず自由に存在できる作品として、現代美術作品をつくるのは全く不可能、ないしはほぼ不可能だ（後略）」（カトリヌ・グルー著「都市空間の芸術・パブリック・アートの現在」藤原りえ訳・1997・鹿島出版会）と所感を述べているように、実はその容認や期待も一様ではないのも事実であろう。その規模の大小は別にしても、その場が「公共性」を前提にするとき、それが民間・自治体に関係なく、ある種の「条件」が登場するということであり、しかもその「条件」の質的内容を決定しているシステムの成熟度が大きくそれを左右しているという実情がある。その辺の事情に関連して、ダニエル・ビュラン（注1）は、「明らかにパブリックな場所にある作品は多くの場合、美術品としては質の低いものが多いと思います。それがすべてパブリック・アートだというのは問題だと思います。しかしそれには理由があると思います。多くの場合、そうした作品は政治的な理由で選ばれているからです。20人～30人のメンバーからなる委員会がつけられ、そこで作品を選択しているのですが、そんなに多くの人々の意見を反映して多数決で選べば、それは平凡で無難なものになりがちです。結局、装飾的で周囲と何

のコンフリクトも生じないものになるでしょう。（後略）」（南条史生著「美術から都市へ」インディペンデント・キュレーター15年の軌跡・ダニエル・ビュレンとの対話より・1997鹿島出版会）と、言う。

1981年山口県宇部市では、「第9回現代日本彫刻展」に併せ、市制施行60周年事業の一環として、日本では初めての全国規模のシンポジウム「ひろばと緑と彫刻と」を開催した。まだパブリック・アートなどという名称などなかった時代である。都市景観とかアーバン・デザインといった語が出始めた頃であろうか。そのシンポジウムの都市景観会議のなかの都市彫刻をテーマとした会での一人の建築家の発言は印象的であった。「何もない空間ほど、雄弁で可能性に満ちて美しいものはない。このあり余り混在する都市空間に、あなた方はなおモノ（彫刻）を入れようとするのか。むしろ今、われわれは都市と呼ばれている空間から、一つひとつモノを取り除いていく作業をするべきではないだろうか」。時代が所有する空間、もしくは所有できる現実、この発言が端的に説明しているとおりのものである。パブリック・アートに対する容認と期待は、既にそうした現実を背負い、固有の秩序を含めた構造的問題を抱えたところに位置していたと言える。確かにパブリック・アートは、時代のさまざまな欲求を背景に生まれ容認され期待さえされてきたのは事実であるが、その容認や期待が大きければ大きいほど社会的・時代的・文化的な問題がのし掛かり、一方でルディガー・ショトルやダニエル・ビュランが代表する「作り手」側からの問題と、「受け手」側からの問題が、社会的・時代的・文化的状況と強く関係しながら浮かび上がってきたのである。それはそのままパブリック・アートとはという問いに変質し、「私性」と「公性」の論議を生む。否、生まねばならない。

一方、パブリック・アート自身が理解するその領域が、この科学技術主義を中心としてきたコンピュータ社会の中で急速に拡大されつつある。情報技術の超高度化やフルデジタル時代がつくりだす環境が、いままで経験しなかった手法の幅を広げアートの領域を重層化し、ポジティブイメージとしては高感度・メディアとの共生・国際的同時性を、ネガティブイメージとしては孤立・自己中心化・表層化を加速形成しつつあり、一層「個人化」する

時代をつくり出そうとしている。そしてもう一つは、それは膨大な産業廃棄物である。強大な経済・産業構造がつくり出し、そのまま積み残した二十世紀という巨大な動体の遺産である。これらは今やそのままパブリック・アートの領域に封じこめられようとしている。ドイツのパウハウス・デッサウ財団による「工業庭園帝国」プロジェクト（注2）やIBAエムシャーパークによる大規模プロジェクトの数々（注3）など、過去との関わりをどう精算しようとするのかという知恵と努力による広大な構想からパブリック・アートもまた逃げ出す訳にはいかないだろう。この急速な事態を含め、今こそパブリック・アートとは何かという問いに対する、又「私性」と「公性」に対する「論議」を必要とする時代はないと思われる。

注1 BUREN daniel 1938年フランス生。1986年パリの中心地区にあるバレ・ロワイヤルに、彼のいう「最も普遍的な視覚言語の記号の一つ」である1965年以来続けている垂直の「ストライプ」による環境彫刻を設置した。この時、反ミッテランのシラク首相（当時）が、このプロジェクトを中止させようとしたが、ビュランは裁判に持ち込む構えを見せ闘争し、結局原案どうりの実施を勝ち取った。「パブリック」と「アート」との論議の重要な一例。

「多くの反対意見が出ましたが、すべてコンセプトの段階でした。まだ作品ができていないのに反対する人が出てきたのです。だから私は、もしあなたが正しいのなら、作品ができてから何とか考えましょう。しかし作品ができていない段階で、頭から拒否する権利はない筈です。と言いました。人々がどれだけ興味を持っているか反応を見るべきだと思ったのです」（南条史生著「美術から都市へ」ダニエル・ビュレンとの対話）から。

注2 「工業庭園帝国」プロジェクトとはパウハウス・デッサウ財団（旧東ドイツ政府は1976年デッサウ・パウハウス校舎設立50周年にそれを復元し、1994年ドイツ連邦政府は州・市と共に財団を設立した）が中心となりヨーロッパ最大級のビオトープとしてユネスコ生物圏・自然景観保護地区に指定されているヴェルリッツの庭園や重化学時代に浸食し尽くされた工場や発電所、炭鉱などの廃

地こそが時代の痕跡が明滅しているとして、それを風景化しようとするコンセプトによるもの。「フェノポリス」（鉄の都市）のあるゴルパ・ノルト周辺は旧東ドイツのひとつ西エルベ工業地域に属した。「その一角にはその動きを永遠に止めた5台の巨大な鉄鋼製掘削機がモニュメントとして残されており、途方もない暴力が通過した後のような異様な光景を出現させている」（「くくのち2・coucon no tchi spring2000」予兆としての風景・伊藤俊治著より）。

注3 IBAエムシャーパーク公社とは、20世紀末の構造的問題を解決するため、ノルトライン・ヴェストファーレ州が土地再譲渡新制度や環境対策事業を開始し、地域の社会問題対策を総合的に解決することを目的に公社として設立し、IBA国際建築展を1989年から1999年まで10年にわたって開催した。街路をテーマとしたこの展を見た細川熊本県知事がそれに多大の示唆を受け、「行政として残せるものは文化しかないというのが、私の基本的な認識です」（「景観づくりを考える」細川護熙・中村良夫・企画構成・1989枝報堂出版）と言い、磯崎新氏と共に「くまもとアートポリス構想」を打ち出したのは有名な話である。

IBAエムシャーパーク公社のプロジェクトとしては、オランダやベルギーに近いルール工業地帯で石炭、鉄鋼産業によってえぐりとられた景観を多角的に補修するというのがある。またボツフムのクルップ製鉄所跡地での「インダストリアルパーク構想（ウエストパーク構想）」がある。同公社は1998年のリチャード・セラの鉄鋼作品「ブラム」で注目された、芸術家、建築家、ランドスケープ・アーキテクトらと協同によるランドマーク・アート計画なるものを立案した。工業化時代の爪痕が深く残る地域全体の景観を再定義するというドイツ初のプロジェクトを長期に渡って継続させている。1999年秋、IBA最終年を記念した展覧会「芸術は予兆を置く／ランドマーク・アート」を開催した。（カタログ表紙はセラの「ブラム」）。

（2）「論議」の現在と、その問題点。

「パブリック・アート」に対する「論議」は、日本の

場合まだ始まったばかりと言ってもいいかもしれない。パブリック・アートそのものがまだ歴史が浅く、論議の対象としては未成熟ということであろうか。この「パブリック・アート」という名称に対しても、未だいろいろな意見のところで、未整理な部分を背負っているというのが現状である。前項前述のドイツのIBAは「ランドマーク・アートLANDMARKS ART」とか「ランド・アートLAND ART」をつかう。一般的には「環境芸術 ENVIRONMENT ART」や「環境造形 ENVIRONMENT FORMATION」をつかう場合も多い。南条史生氏は「英国ではソーシャル・アート SOCIAL ARTと呼び変える試みもある」（前項前掲書・南条史生著「美術から都市へ」アートがつくる公共空間より）と言う。今井祝雄氏は「アーバン・アート URBAN ART」（今井祝雄著「アーバンアート」1994学芸出版社）を。今や古典的扱いを受けるM・A・ロビネットは「オープン・エアOPEN AIR」とか「アウト・ドアOUT DOOR」（M・A・ロビネット著「屋外彫刻 [オブジェと環境]」千葉茂夫訳・1985鹿島出版会）であろう。

「ランドマーク・アート」や「ランド・アート」は、ドイツの大プロジェクトがもつスケールのなかで、人間の感覚と記憶、自然の摂理と変容を主題とする時、ごく自然に映る。しかし都市美術など含めた場合やや意味を変えるであろう。「ソーシャル・アート」も間違いではないが、反社会的なものは含むことはできても、非社会的なものはどうするか。純粹に個人的なものの為に、もう一つ名称をつくらねばならなくなる。「アーバン・アート」も一つの見識であり美しい表現であるが、都市景観という限られたもののようにも受け止められる。「環境芸術」や「環境造形」は、最も正確に説明している表現であるが、アラン・カプローはハブニングをパフォーマーと観客がつくる環境芸術作品であると定義する（ロバート・アトキンズ著・「現代美術のキーワード」杉山悦子・及部奈津・水谷みつる訳・1993美術出版社）など、既に「環境造形」も含め、歴史的な固有の活動などに固有な名称として使われたりしている。「オープン・エア」や「アウト・ドア」も正しい。野外美術館など OPEN AIR MUSEUMというし、屋外作品を OUT DOOR WORKSと呼んだりしている。しかし、やや状況説明的に過ぎる。と見てくると、「パブリック・アート」という名称は、最も直線的であり意志的であり、案

外分かり易さもあると言えるのかもしれない。だとすれば、それだけに「パブリック」の意味、そして「パブリック」と「アート」との関係を含め、その「定義」の確立のための「論議」の重要性が浮かび上がる。

ところが残念ながら、現在形の「論議」の多くは、この時代状況の急激な変化や、その足早な領域の拡大に戸惑い混乱し、問題点を絞り込むことなく未整理のまま展開しているように見える。それらの多くは、例によって輸入ものか、もしくはそこからスタートしたもの、あるいは断片的な各地の現況報告的なものであり、関連書や講演会あるいはシンポジウムの記録類も、全体的に感覚的で印象論的な域を出ないものが主流をなしている。データ・ベース化など、かなり進んだ作業なども生かし切れないでいるのが実情のようである。さらに特徴的なことは、当然まず取り組まねばならないはずの「定義」をはじめ「私性」と「公性」を含めた場に於けるアートの論議を、常に先送りしようとする点である。これは、日本の他の多くの論議にも見られる一般的な姿勢と言ってしまえばそれまでだが、それら自らのアイデンティティーに関わる部分は、出来るだけ曖昧にし遠ざけようとする。それと気になる錯綜や未整理な論理の弱体性が目立つのは何故か。

例えば、モダン（MODERN）という語を訳すにも「近代」と「現代」という二つの言葉を必要とし、「近代化」と「西欧化」も区別できないハイブリッド構造を基とする日本という土壌と、前時代との断絶という革命構造の経験のなかで、常に直線的言語を必要としてきた西欧という土壌との違いの確認すらないままに、現象的な事象だけでそれを同一化して語ろうとする。それは、洪水のように押し寄せるグローバルな情報のそれぞれがもつ価値観への識別の欠如であり、自己認識の欠落でもある。これは、体感論理も舞台認識も全く違うそれぞれの歴史観や文化的背景が培って、はじめて成立するであろうことを無視して「公共性PUBLICNES」を論じようとするのに似ている。

又、「モニュメントMONUMENT」という語の使用に関しても同じようなことが見受けられる。モニュメントとは本来記念碑と同義語であり、各時代の「共同体」が必要とした未来への強固な意思の持続伝達のための具体的表現の一つであった。現代が所有しようとする「永続性」あるいは「永遠性」とは同質なものではない。これを同じ文脈で語ろうとする。さらには「公共性」と、

この「共同体」を同列に扱い混同したりしている。一方は、個に対して「開かれたもの」であり、他方は個に対して「閉ざされたもの」である。全く相反する概念を同一視し混同する。

さらにこれら「論議」の多くの特徴的な性格は、常に単略に結論に向かおうとするところにある。例えばパブリック・アートがもつ特性の一つに「恒久性」という側面がある。これら「論議」の多くも又これに大きな関心をもつのであるが、ここにもこれらの性向が顕著に見られ問題を混乱させる。恒久性という特性とは、物理的にある一定期間もしくは予測できない長い時間を、ある特定の場を占有し、固有の表情を与え続けるということである。そこには、それを所有し続けなければならないという「不安」の問題がでる。その「不安」に対する論議が、短絡に公共の「権利」の問題にすり変わり、直ちに社会的ルールやシステムの具体化と推進を提案するのである。しかし、「定義」や「公共性」の論議の背景がないので説得力が生まれない。個人的感情や好悪の感覚だけでは押えきれないのだ。社会的枠組やある一定のコンセンサスづくりには、それ相応の理論的構築を前提にするのは言うまでもない。そうした性向は随所に現われる。パブリック・アートの主たる舞台である「都市」に関する認識も多くの場合不安定なものだ。この流動的で混在型としか言いようのない状況を背負う日本の一般的な都市に於ける「計画」とは何か。まずそれを直視しなければ結論は出ないはずである。その作業を怠るからこそ、安直な「伝統文化」とか「新しさ」を謳い文句とする街づくり表情づくりに荷担することとなり、人々が織り成し醸しづくるであろう都市がもつ活力や本当の面白さを見過ごすことになる。

これら「論議」を通観するとき、そこに日本の文化構造の弱体性を見たような気がする。それは文化構造のみならず日本全体の構造の弱体性と言い直した方が正しいのかもしれない。この金属疲労ならぬ組織疲労、構造疲労を抱え、いままで絶対であった一切が足元から崩れ落ち、価値観の大変動を迎えるなかで、誰も自信をもって自らのアイデンティティーに関わる問題など語ることは出来ないのかもしれない。しかし、この従来の「美術」の歴史が体験することのなかったインタレストィングな代物は、進行形でどんどん肥大し、そんなにいつまでも待ってはくれない。逃げてばかりはいられないはずである。

### (3) 本稿が関心をもつ五つの課題

本稿は、それらの「論議」を通観し、さらに現在形の「パブリック・アート」がもつ問題点を分類分析し、それを下記に示す五つの項目に整理し、それらを未整理な課題として提示・提案しながら、同時に幾許かの私見を加えることで、今後のそれら「論議」に資する材料になればと願うものである。

- 1) 「パブリック・アート」の定義について。
- 2) 「彫刻」の歴史との関係性について。
- 3) 舞台としての「都市」がもつ諸要素について。
- 4) 社会的システムの確立について。
- 5) 現状と将来展望について。

以上五つの項目は互いに重複関連し、特に「パブリック・インタレスト」という概念への関心は、五つの項目全てに共通するものであり、その意味ではこの五つの項目はそれぞれ自立しながら、同時に互いの関係性のなかで、はじめて語りえるものであろう。以下。

#### 1) 「パブリック・アート」の定義について。

「パブリック・アートPUBLIC ART」の定義とは『価値の複数性を前提とし「個」の言葉や行為が応答する、一元的・排他的な帰属を求めない生成する言説の空間に敏感なるもの』として『公共の「場」での公開性を求める「個」の意思を尊重・優先し、はじめて成立する芸術的作品または芸術的行為』であり、それは『如何なる公共的目的や欲求にも隷属するものではない』。従って『自立する「個」が具体的に社会参加する一手法』としての政治的価値「自由FREEDOM」の確認と「排除への抵抗」を常に有するものである。

そして、ハンナ・アレント（注1）のいう「現われの空間THE SPACE OF APPEARANCE」人びとが行為と言論によって互いに関係し合うところに創出される空間「私が他者に対して現われ他者が私に対して現われる空間」（ハンナ・アレント著「人間の条件」志水速雄訳・1994ちくま学芸文庫）である「公共的空間PUBLIC SPACE」に深く関係する。斉藤純一氏はアレントを検証しながら「私たちが恐れねばならないのは、アイデンティティーを失うことではなく、他者を失うことである。他者を失うということは、応答される可能性を失うことである。それは、言葉の喪失を、〈言葉をもつ動物〉と

しての政治的な存在者にとって〈死〉をもたらす」(斉藤純一著「公共性」2000岩波書店)と書く。さらに「自己」に言及し「自己は、それ自体複数のアイデンティティー、複数の価値の〈間の空間INTER SPACE〉であり、この空間にはつねに何らかの葛藤がある。自己が複数のものであり、その間に抗争があるということは、自己が断片化しているということを意味しない。葛藤があり抗争があるということは、複数の異質な(場合によっては相対立する)アイデンティティーや価値が互いに関係づけられているということを意味する。アレントは、自己の内部にある複数の間の対話を〈思考〉と呼んだ」と記す。アレントは「地球上に生き世界に住むのが一人の人間ではなく、複数の人間であるという事実を〈複数性PLURALITY〉と呼び〈人間の条件〉の一つに数えている。この〈複数性〉こそが政治と〈活動〉を必要にもすれば可能にもする(中略)〈複数性〉は、平等EQUALITYと差異DISTINCTIONという二重の性格を持っている」(川崎修著「アレント・公共性の復権」1998講談社)。この差異を自覚し自らを表現し「他」から区別する「この差異性の自覚によって、人間の差異性DISTINCTNESSは唯一性UNIQUENESSとなる。したがって、人間の〈複数性〉は、唯一存在者たちの〈複数性〉なのである」(前掲書)。これらアレント及びその周辺にみる論証の根底には、人間一人ひとりがもつ「比類なき生」への賛歌があり、それら比類なき「個」がもつ「自由」が応答する空間こそが、真の公共空間と呼べるものだ、そしてその「自由」とは、常に「インディペンデンスINDEPENDENCE」と共にあるものと言っているように私には見える。そしてここでいうインディペンデンスとは、自立した自主的な「企画・計画」であり、それはデューティDUTYな「個」としての「意思」である。さらにここでいう「個」とは、前1項で用いた「個人化」と相反するものであることは言うまでもない。

パブリック・アートの定義を語ろうとすると、まずそこには広範な公開性PUBLICITYをもつ空間(公共空間)として、どこまでも自立し思考する「個」に対して「開かれたもの」であるとする確認がなければならない。「開かれたもの」であることで初めて、平等と差異を論議することができ「個」を知ることができる。勿論、ここでの「個」とは、芸術的表出でありそれらに関連する所作の全てをいう。上下の差を付けない全てをいう。

注1 ARENDT hannah 1906年ドイツ生。「全体主義の起源」邦題「1反ユダヤ主義」大久保和郎訳1972「2帝国主義」大島通義・かおり訳1972「3全体主義」大久保和郎・大島かおり訳・1974・みすず書房。

「人間の条件」志水速雄訳・1973中央公論社・1994ちくま学芸文庫。「過去と未来の間」引田降也・斉藤純一訳1994みすず書房。「精神の生活」佐藤和夫訳1994岩波書店など多数。

労働(labor) 仕事(work) 活動(action) の三つをキーワードに、人対物、人対人という関係を分析し人間存在を説く。本稿が関心をもつ「公共性PUBLICNESS」を語ろうとすると、フィリップ・ニスもカトリーヌ・グルーも斉藤純一もそうであるようにこのハンナ・アレント抜きでは語れない。「公的領域」に現れる事象こそ最も正直にその時代を映す。その領域を「個」に返すことが人間性回復の原点と言える。

関係書に、千葉真著「アレントと現代—自由の政治とその展望」1996岩波書店、川崎修著「アレント—公共性の復権」1998講談社、斉藤純一著「公共性」2000岩波書店ほか。

## 2)「彫刻」の歴史との関係性について。

「パブリック・アート」を語ろうとすると、公共的空間を主たる舞台として展開し、その先駆的役割を演じてきたという側面をもつ「彫刻」の歴史にまず目を向けねばならないだろう。このIT時代といわれるなかで、拡大する「芸術表出」の多様な活力への関心が高まれば高まるほど、その同量分あるいはそれ以上に過去への関心を持たねばならない。そこには学ばなくてはならない多くの示唆があるからである。そして何より「彫刻」の面白さをまず知る必要もあるのではないか。それへの努力こそが、この規定しがたい「アート」へ少しでも接近することになるのではないだろうか。

それへの近道としてはいろいろな方法があろう。実際にそれぞれの「場」に立ち会うのも有力な方法に違いない。一方良質な道案内書も数多い。それらからの導入もある。その選択はどこまでも個人の側にあるが、その一つ二つを挙げてみると。三十年ほど前でやや古くなるが、1968年ケンブリッジ大学での講義記録であるルドルフ・ウィトコウアーによる「彫刻・その制作過程と原理」

がある。(ルドルフ・ウィトコウアー著・池上忠治監訳・1994・中央公論美術出版)。ここでは、まず著者自身「私はモダン・アートを扱う本を最初から最後まで読みとおすことがなかなかできないことを告白せざるをえない」と、その位置を明白にしながら「古代」から「現代」までを歴史的に検証する。彫刻と素材や技法との関係性や時代や地域の独自性を語りながら、数多くの文献を駆使し、例えば東京芸大が中心となり1989年に実物大復元し、現在名古屋の国際会議場の前庭に建つ、結局歴史上作られることのなかったレオナルド・ダ・ヴィンチの「スフォルツァ騎馬像」に関係する逸話・ミケランジェロがダ・ヴィンチに腹立ち紛れに直接投げた「ブロンズで铸るために騎馬像のデッサンをしておきながら、铸造することができず、そのまま置きっぱなしにしてしまった御仁よ」というセリフや、時代は19世紀師ロダンに対するブールデルの言葉「彼はよく話し、うまく話したが、無知だった」という話や、20世紀初頭の彫刻家エリック・ギルが、そのパトロンに紹介され弟子入りしようとした相手であるマイヨールが、自身の原型塑像を星取り機によって石に移すため、石彫師を雇っている事実を見て落胆し即日逃げ出した話など、これにはブランクシーら当時の若い彫刻家たちが関心を示した彫刻家自身による直彫りという手法がもつ価値観の問題や発注という手法の問題など、そのまま現代にも通じるものがある。これら数々の逸話は、時代を代表する芸術家たちの等身大の肉声として、臨場感や人間性を教えてくれる。

次に「もっぱら物質的な媒体をとおして精神が自己を想像させるまことに驚嘆すべき目論み」であると評した古典彫刻に対するヘーゲルの言葉を紹介し「ヘーゲルは彫刻芸術から主観性を除外しようとしてとめた。それが可能であったのは古典的理念を表現する彫刻以外のあらゆるタイプの彫刻を排除したからであった。しかしわれわれが今日主張しているような学的、美的アプローチはこういう制限をうけ入れることはできない」と書き、「記念物と護符」「人間のイメージ」「空間の発見」「マスの実現」「運動の錯覚」「光の衝突」という六つの視点から、これも古代から現代までを検証するハーバート・リードによる「彫刻とはなにか・特質と限界THE ART OF SCULPTURE」(ハーバート・リード著・宇佐美英治訳・1980・日貿出版社)を無視する訳にはいかなだろう。それと、今から百年以上前に書かれたカミッロ・ジッテによる「広場の造形」(カミッロ・ジッテ

著・大石敏雄訳・1968・美術出版社)には、芸術家の「場所の選択」など、例えばミケランジェロによるフィレンツェでのダヴィテ像の事例など貴重な資料といえる。これら過去への視点を無視したところでは、中原佑介氏の「私はルネサンスの住人ではないので、〈彫刻〉の大凋落をなげく理由をもたない。変わってしまった現代を生きるほかないからです」(中原佑介著「現代彫刻」1987・美術出版社・一、芸術と技術(二)現代の彫刻とはなにか 古典的な定義より)という言葉の意味を本当には理解できないのではないか。

ともあれ、こうした数々の文献はそれぞれの語り口のなかで、公共の場での彫刻づくり空間づくりを伝え、それぞれの時代の呼吸や欲求と共に「肯定」「否定」の実像を教えてくれる。それはそのまま「台座を降した」否「台座を脱した」現代も共有できるもののように見える。

### 3) 舞台としての「都市」がもつ諸要素について。

都市とは「記憶のシステムであるばかりではなく、歴史を可能とする認識論的モデル」であると書く田中純氏は「建築家であり、かつてユーゴスラヴィアの首都ベオグラードの市長も務めたボグダン・ボグダノヴィッチは、戦争による都市の破壊は、〈他者の記憶〉の抹殺にほかならないと指摘した」(田中純著「都市表象分析1」2000・INAX出版・メモリー・クラッシュ都市の死の欲動・1都市=記憶の破壊と殺害より)と記し、都市は「単一の国や民族、言語の記憶には収まらない複数的な記憶の場」だと言う。都市は個人にとっての記憶の蓄積の場でもある。スペイン国境を越えようとして果たせず自殺したヴァルター・ベンヤミン(注1)が、その後半生をかけて書き続けたのが「パサージュ論」である。パサージュとは、19世紀前半からパリで盛んに作られたガラス屋根つきの遊歩街のことであり、〈夢はひそかに覚醒を待っている〉と承知しながら、彼はこの都市の装置の一つであるパサージュの内部に沈潜する夢の記憶を呼び起こし、近代がもつ抑圧・暴力・集団・民族を検証しようとした。都市がもつ記憶とは常に個人の側にあり、その蓄積こそがその都市の価値を描き出す。

人々が集まり住む場としての都市を、それを構成する建築をはじめとする諸要素を一つの集合体としてとらえ「一つの建物は建築だが二つの建物はタウンスケープである」と定義し、フィジカルに視覚的にそれを語ろうとするゴードン・カレン著「原題TOWN AND TO

WNSCAPE都市の景観」(ゴードン・カレン著・北村理雄訳・1975・鹿島出版会)を大学院生の頃に訳した北村理雄氏は、その「あとがき」で「人びとが体験のある都市を、その物質的な過剰にもかかわらず、必ずしも豊かなものでないと感じはじめて久しい」と書いた。時代と常に共にある都市は、その時代の要求のなかで流動体としての動きを敏感に示し、鏡のようにそれを反映し、その表情を刻々と変える。しかし、パラダイムを失った、否もともとそれを所有することのなかった動体を、本当に都市と呼べるのであろうか。「日本では、街や都市全体がなぜ保存されるに値するような形姿に建設されなかったのか」という疑問を出発点として、内田芳明氏は様々な角度からそれを思索検証する。(内田芳明著「風景とは何か・構想力としての都市」1992朝日選書・他)しかし、その「何故にヨーロッパの都市はかくまで美しくありうるのか」と感嘆させた規範対象であるヨーロッパの都市も、風土学の視点から日本の都市をテーマにした「都市の日本・所作から共同体へ」(宮原信・荒木亨訳1996筑摩書房)を書いたオギュスタン・ベルグは、その書(「日本の風景・西欧の景観・そして造景の時代」篠田勝英訳1990講談社現代新書)のなかで、「近代性は西欧の固有の文化的現象であり、ある種の空間性を内包する」とした上で、「西欧近代のパラダイムは、19世紀以来危機に陥っている」と指摘する。勿論、富裕な市民階級による都市共同体をつくり、根本的な都市形成の蓄積の歴史の違いをもつヨーロッパの都市と同じ土壌で語ることはできないが、この急激な時代変動のなかで世界の主要な都市の多くが、一様に北原氏がいう現象や構造的歪みを現実に抱えはじめているのかもしれない。そして、一人ひとりがもつ記憶もやがてその姿を変え彷徨するしかないのだろうか。

「パブリック・アート」が期待する舞台としての都市は、いま急激に変貌しようとしている。そんな時「パブリック・アート」として重要なことは、その都市がもつ「計画」に関心をもつことである。それが見えてこない場合は、参加を躊躇すべきだろう。

注1 ヴァルター・ベンヤミンが自殺したスペイン国境の町ボルボウには、同じユダヤ人である彫刻家のダニ・カラヴァンによるコールテン鋼製のモニュメント「ヴァルター・ベンヤミンへのオマージュ〈パサージュ〉」1990-94が建つ。海辺の断崖に突き

刺さり、その軸線は波打つ海面上へと消えていく。

#### 4) 社会的システムの確立について。

1995年ヴェネツィア・ビエンナーレの公式企画展の一つであるアメリカの彫刻家のマーク・ディ・スヴェロによる六つの巨大な鉄製抽象彫刻作品の展示は、古都ヴェネツィアを舞台にして何の違和感もなくその偉容を誇っていた。他に巨大なものとしては、チリのマリオ・イヤラザパールの「手」が人気を博していたが、このミスマッチともいえるダイナミックな構成的作品は、市内全域の主要な場を背景に、古都がいままで経験することのなかった新しい風景をつくり出しているように見えた。この光景を前にして感慨深く思い出すのが、市民の「否定の反応」によりついに撤去させられた、カリフォルニア州オークランドのアラメダ州立裁判所の前にあった彼の作品のことである。

公共空間での芸術作品の「否定の反応」による論争や事件は、前述のバリのパレ・ロワイヤルのダニエル・ビュランやニューヨークのフェドラル・プラザのリチャード・セラの例を待たずしても、その事例は数多い。言い方を変えれば、その洗礼を受けなかった事例を探すことの方が難しいとさえ言える。このヴェネツィアの場合でも、それが一過性のものであったから古都も許したのであろう。勿論、それら多くの事例の大半が、時の経過と共に「否定の反応」から「許容の反応」に、そして「積極的肯定」に変化しているが。シカゴ市民センターのピカソ。ミシガン州グランドラピッズのカルダー。ニューヨークのチェイス・マンハッタン・プラザのジャン・デュビュッフェなどなど。日本の場合も「都市計画」の名のもとに、消え去った作品は数多い。唯、この場合ほとんどが行政主導であり、欧米のように市民的論争の結果ではなかった。論争や事件の成立も、その国や都市がもつ文化的意識と深く関係しているようである。論争や事件が、さらに市民意識を育てるのは歴史が証明しているところであるが、残念ながらわが国では都市意識と同じようにそれらは見えてこない。いずれにしても、これら公共空間での「永続的価値」の成立は、市民意識と強く関係する。それは環境にアートを位置づけることが、人間の「生」の価値への関心と同質のものであることを知っているからである。

アメリカのマーガレット・A・ロビネットは、国立芸術基金のグラントを得て調査研究したりポートを、

1976年「OUTDOOR SCULPTURE:OBJECT」(M・A・ロビネット著「屋外彫刻・オブジェと環境」千葉成夫訳・1985・鹿島出版会)と題して発表した。この種の調査研究では先駆的なものといえよう。特に多角度からのアプローチによる彫刻の分類、設置環境の分析や具体的設置法、発注母体である個人・民間・公的機関などの実際例と予算、シンポジウムなど関連する活動等詳細に調べ、さらに定義にふれ「人々が近づきうるかどうかできる」「戸外にある芸術」とシェミイ・ゴールドインという人の「認知可能な社会的な意味をもつ主題により広範な観客に訴えかけるもの(ここでいう認知可能とは、様式と主題が曖昧であったり〈個人的〉であったりしないという意味だと説明している)」という意見を紹介したりしている。面白いのは、実際に質問書も載せ「町の芸術作品」について世論調査をし数字まで載せているところ。さまざまな地で、さまざまなアートが住民とどう関わり歴史をつくり出してきたか。リアルにその側面を語る。そして貴重なのは、今でこそ普通に手にすることができる情報かも知れないが、アメリカでの作品発注の購入母体構成や組織、支援プロジェクト等を歴史的に地域的に内容的に詳細に記述し、そこにある計画・企画のコンセプトが個人あるいは団体としてどのように確立され、そのためのシステムがどうつくられてきたかを説明している点である。そこには常に、「個」に対し「否定」が優先するのではなく「肯定」の論理と支援の思想が伺われるのが特徴的だ。それを支えているのが市民意識であり、旺盛な好奇心であろう。

「パブリック・アート」を成立させるための社会的システムを考えようとするならば、その背景には高い市民意識と確立された個人あるいは団体による「計画性」と「企画力」が必要なことは言うまでもない。そして「否定」と「肯定」が飛び交い、時には「撤去」すら容認する骨太な社会をつくり出すことが前提なのかもしれない。受け手側の自由で旺盛な「公開性」が、つくり手側の「公開性」をさらに強靱にする。「聞」から「聞」の構造では、社会的システムをつくり出す資格は生まれようもない。

##### 5) 現状と将来構想について。

「パブリック・アート」の舞台は一樣ではない。気候、風土、地形、宗教、民族、言語、習慣。固有の文化や政治的経済的活力もそれに大きく影響する。荒涼たる大地

から密集型の都会。立体的な都心型と平面的な郊外型。動と静、大と小、明と暗、その表情も様々である。例えば、山手線の新宿駅で降りてみよう。東と西とは全く違う光景がわれわれを待つ。東口から歌舞伎町界限。人々々。雑踏と喧騒。音と光と動の世界。一方、副都心再開発計画による西口は、ヒューマンスケールを超えて視覚化する摩天楼世界である。

「パブリック・アート」は、この社会が必要としてつくり出したと思われる対象的風景の両方に差別のない好奇心を示す。品田穰氏は、その書「都市の人間環境」(品田穰・杉山恵一・立花直美共著・1987・共立出版)で、動物が生きていくための不可欠な要因として「餌をとる」「外敵からの逃避」「病への防御」「遺伝子を次代に残す繁殖」の四つがあり、この厳しい目的が数々の知恵と行動様式を育て、中でも食物識別距離と逃走距離は必須要件であり、それは50Mから100Mであると具体的に数字を示している。人間もこれと全く同じなのかもしれない。特に現代社会では、この四つの要因や識別距離や逃走距離は勿論、その身を守るための小道具や隠れ家は必須要件に見える。それは樹木であったり、建物であったり、自動車であったり、あるいは、パソコンであったり、ケイタイであったりする。そして「パブリック・アート」もその一つとしての役割を持つことができるのではなかろうか。その一つとして位置できるのではなかろうか。その意味で、歌舞伎町界限にも反対に摩天楼世界にも、隔てることのない関心を示すのである。何故ならそこには状況はともあれ確実に人間がいるからである。

人類は太古の昔から、大地の恵みを得るために、自らの生殖を守るために、神を崇め死者を奉り、時に天界を、山々を、奥深き森林を対象とし、樹木の幹や大枝や露出する岩盤に、その象徴的イメージを託してきた。やがてそれらを移動したり積み上げたり彫り出したりし独特の形の創造に向かう。それはそのまま素材や道具、集落や国のエネルギーの歴史をつくり出す。古代シュメール人の神への入り口としての「イム・ダガド」、エジプト人の「不死性」の欲求がつくり出した不滅の建造物、パルセポリスのダリウス王やクセルクセス王らが残した壮大なスケール。「自我の理想」を具現化したギリシア。ギリシアの模倣を意義づけコンスタンティヌス帝凱旋門やトラヤヌス帝記念柱を残したローマ。宗教的、象徴的さらには教訓的、教育的機能の一つとして建築と共に生き



た時代も永い。イタリア・ルネサンスの人間主義、精神主義による力強い存在性の開花。記念的、寓意的、神話的な主題。庭園とか市場とか広場とかにも関係しその役割を拡大していく。そして19世紀には、愛国主義や新しいナショナリズムに支えられた、大理石やブロンズによる立派な台座にのる英雄像時代。そしてやがて文化的展開の道しるべであったそれらは、近代主義の波のなかで陳腐で退屈な自然主義あるいは古典主義として否定の対象となっていく。20世紀の夜明けと共に始まるパリでのモスクワでのチューリッヒでの動向が、伝統的な再現主義から抽象表現主義や構成主義の洗礼を受けた非再現主義的領域をつくり出し、特に第二次世界大戦後のアメリカを中心に、ホセ・ディ・リベラやディヴィッド・スミスをはじめヨーロッパからのナウム・ガボ、アレクサンダー・アーキベンコ、ジャック・リブシッツ、マルセル・デュシャンらの刺激の中で、全く新しい未経験な構図を創出し、少なからぬ主導的存在としての役割りを展開していくことになる。そして科学技術産業工業時代のなかで、その素材や技法・技術も設置環境も多種多様となり、当然その表現や規模も大きく変貌していく。これら人類史のなかで、洋の東西や南北を含め、多少の前後や選択の違いはあるものの、この「他から独立した特性をもつ表現体系」は、常に不可欠な道具として存在として関わり、その時々々の社会や時代の象徴としての言葉としての主役・脇役を演じ、さまざまな様相を描き出し、さまざまな様式をつくり出してきたといえる。

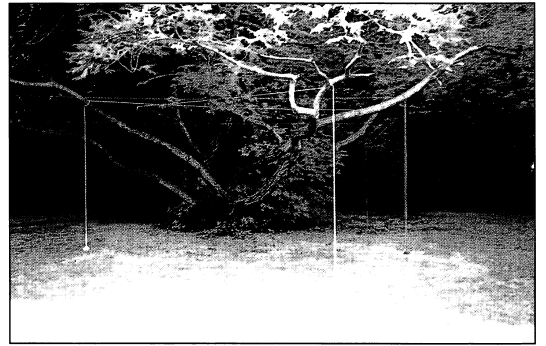
1992年、オリンピックという国家的プロジェクトに沸いたバルセロナは、世界のアーティストたちに、その都市の全域を実験的「場」として提供した。13世紀の旧市街、19世紀のイルデホンソ・セルダーによる新市街、モンジュックの丘。歴史的に中央政府に反旗を翻す熱い血を持つカタルーニャ。それを代表するエンリック・ミラーレス、アントニ・タピエス、イエラ・イ・アラゴ、そしてエドゥアルド・チリーダ、サンチャゴ・カラトラバ、カルメ・フィオルといったスペインの作家たちに、世界からエルスワース・ケリー、ロイ・リキテンシュタイン、マリオ・メルツ、ウルリッヒ・ルックリウム、レベッカ・ホーン、フランク・ゲーリー、リチャード・セラ、クレス・オルデンバーグといった現代を代表する作家たちによる高質な競演。これらの活力が世界的話題を集めた。パリのラ・デファンスのグラン・アルシュをはじめとするプロジェクトも、20世紀を代表す

る例であろう。タキス、ジョアン・ミロ、ヤーコブ・アガム、フランソワ・モレール、ブルナール・ヴネ、ジャン・ピエール・レイノーなどによる実験的発言の数々。その大パリの軸線上に、ダニ・カラヴァンによるセルジ＝ポントワーズの都市全体を造形する「大都市軸」がある。そして既にエンリック・ミラーレスやサンチャゴ・カラトラバやフランク・ゲーリーやダニ・カラヴァンがそうであるように、彫刻を超えた建築を超えた、合体的造形、合体的建築あるいは合体的空間とでも呼ぶべきアートの建造物が世界各地に現れ、それぞれの都市風景に新しい息吹を注入しはじめている。ラ・デファンスのレーモンド・モレッティの排気塔、イサム・ノグチの札幌のモエレ沼公園、ガエターノ・ペッシェの大阪の外壁を造形的植物園風にしたビル、ピエール・パラのパリのベルシー体育館。ビヴァリー・ペパーのチューリッヒの信用金庫の情報センター、高崎正治の保谷市他の一連のもの。ピーター・アイゼンマンの布谷東京ビル、フィリップ・スタルクの東京のアサヒスーパードライホールなどなど。古いものではエーロ・サーリネンのセントルイスの大アーチ。都市単位でいえば「熊本アートポリス計画」や富山県の4市8町1村による「まちのかおづくり事業」がその代表例。富山のそれは、高岡市と宇奈月町がエンリック・ミラーレス、ロン・ヘロンが黒部市と小杉町、ピーター・ソルターが上市町と井波町というように各作家が二か所ずつ挑戦している。単体から複数体へ、あるいは単一の造形物から他の機能と合体化することにより巨大化するなど、この「他から独立した特性をもつ表現体系」は、その規模・内容ともにさらに拡大し変貌しつつある。

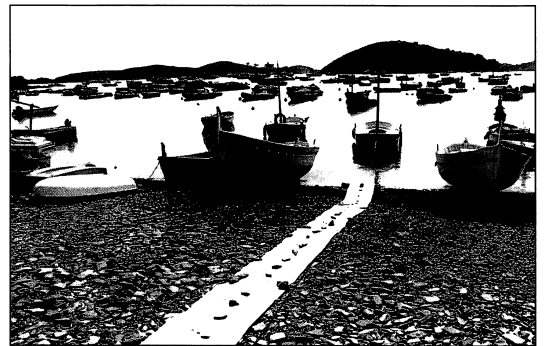
そして今、グローバリゼーションの時代と呼ばれるなかで、日本でいえば、村上隆とか奈良美智とか森本晃司とかタカノ綾とか、ユニバーサルな目・言葉を身につけた行動的ニューゼネレーションと呼ばれるアーティストたちが、アートとかイラストとか従来のカテゴリーに治まることのない表現活動を手段として、丁度アンディ・ウォーホルがスーパーのウインドーから出発したように、世界の商店やデパートなど、パブリックな環境に進出し「やりたいからやる」という行動的パーソナルバリューをつくり出し、それがつくる新しい価値観が時代に刺激を与え、一方国境を越えた大型のパブリックプロジェクトが異文化の遭遇あるいは衝突といった状況を新しくつくり出そうとしている。

21世紀を迎え「パブリック・アート」が、どんな展開を示そうとしているのか。それは歴史的な縦軸的・時間軸的視点から見ても、地球的な横軸的・空間軸的視点から見ても、確実にその領域を拡大し、旺盛な活動を世界規模で繰り広げていくであろうことは、容易に予測できる。従来が知らなかった新しい価値観が、そして新しい必然が、その存在理由を明確にしなが、全く新しい構図をつくり、全く新しい風景をつくり出していくのであろう。その「他から独立した特性をもつ表現体系」は、多少の表情の変化や規模の大小はあっても、人々と共に歩み消え去ることはないと思われる。

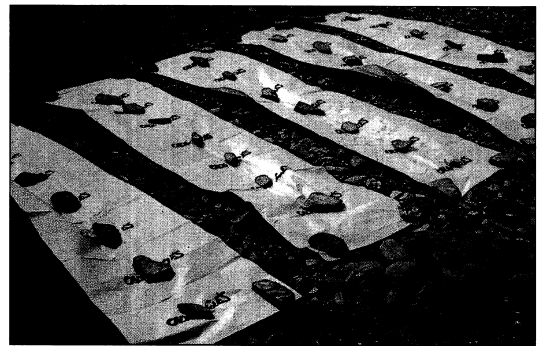
但し、多少の反感や嫌悪感は、常に覚悟しておかねばならないだろう。それはその特性がもつ常に「作ってしまう」「置いてしまう」ということへの反感であり、嫌悪感である。それと、それらの多くがもつ目的々健全性に対する反感であり、嫌悪感である。環境整備のために、都市美化のために、自然保全のために、歴史維持のために、それらは常に目的々なのである。それは、それらの多くが規模の大小はともあれ「等質な価値を目的とする共同体社会」と密接な関係をもつからである。強制・権力・義務といった響きをもつ公的な（OFFICIAL）臭いに対する反感であり、嫌悪感である。「パブリック・アート」の最大の課題は実はここにある。この臭いとどう距離をおき自立した「個」であろうとするかである。しかし敢えて言えば、一つの共通の価値に向かう目的なり精神なりが統合された意思を基とし、同化しないすべての「個」を排除してはじめて成立する空間と、互いに異質な複数の価値や言説が生成し「個」に対して開かれた空間との差異を承知しながら、その双方に限りなく関心をもつのが「パブリック・アート」の本質なのかもしれない。「共同体」はおろか「公共性」に対してさえ敵対的な実存哲学の系譜に属する思想家たちの存在を承知しながら、この時代を映す「鏡」であり「証言者」であり「知の使者」でもあろうとする「パブリック・アート」は、現代にあって最も油断ならない「代物」の一つなのかもしれない。



「五大陸へのメッセージ」インスタレーションINフェルト(ドイツ)  
BY SHOJI ISHIGURO 1997



「記憶のマテリアル和紙・石」インスタレーションIN地中海(フランス)  
BY SHOJI ISHIGURO 1996



「記憶のマテリアル和紙・石」インスタレーションIN地中海(フランス)  
BY SHOJI ISHIGURO 1996